
UNA TRAVESSA PEL LABERINT: ASSAIG D'INTERPRETACIÓ DE *ELS JEROGLÍFICS* I *LA PEDRA DE ROSETTA*, DE CARMELINA SÁNCHEZ-CUTILLAS

A JOURNEY THROUGH THE MAZE: INTERPRETING CARMELINA SÁNCHEZ-CUTILLAS *ELS JEROGLÍFICS I LA PEDRA DE ROSETTA*

M. ÀNGELS FRANCÉS DÍEZ
Universitat d'Alacant
angels.frances@ua.es

Resum: L'objectiu d'aquest article és estudiar una obra singular i sorprenent en el panorama de la poesia valenciana dels anys setanta: *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* (1976), de Carmelina Sánchez-Cutillas (1927-2009). Insòlita mostra de prosa poètica, aquesta obra significa un gir radical des del realisme que caracteritzava els primers poemaris de l'autora envers el formalisme més extrem i críptic, que desafia el silenci ancestral, jeroglífic, imposat per l'hostilitat de l'entorn. En el poemari, espai on es conjuminen paraules pròpies i manllevades a altres textos, es manifesten els conceptes bakhtinians de *dialogisme*, *heteroglòssia* i *polifonia*, i també la versió kristeviana d'*intertextualitat*. Així, un extraordinari bagatge de referències mitològiques, religioses, científiques i històriques, que semblen acusar la influència de la poesia de Salvador Espriu, construeixen el laberint inhòspit del poemari, en un intent per fer alquímia dels fonaments de la tradició cultural i transformar-los en l'expressió de la rebel·lia, de la ira que subjau, com en un palimpsest, sota els escrits.

Paraules clau: Carmelina Sánchez-Cutillas, poesia valenciana, *dialogisme*, *heteroglòssia*, *polifonia*, *intertextualitat*.

Abstract: This paper studies a unique and amazing work on the Valencian poetry scene of the 1970s: Carmelina Sánchez-Cutillas's *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* (1976). This unusual example of poetic prose represents a radical change from the realism that characterized her early poems towards the most extreme and cryptic formalism, which defies the ancestral and hieroglyphic silence imposed by the hostility of the environment. In the poem, a space where the author's own words are combined with those borrowed from other texts, Bakhtin's *dialogism*, *heteroglossia* and *polyphony*, and Kristeva's *intertextuality* can be found. Thus, an extraordinary background of mythological, religious, scientific and historical references, which remind us of Salvador Espriu's influence, construct the gloomy labyrinth of the poem, an alchemy that transforms the foun-

datations of traditional culture into an expression of rebellion, of anger that underlies the written text, as in a palimpsest.

Key words: Carmelina Sánchez-Cutillas, Valencian poetry, *dialogism*, *heteroglossia*, *polyphony*, *intertextuality*.



Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

M. ÀNGELS FRANCÉS DÍEZ

UNA TRAVESSA PEL LABERINT:
ASSAIG D'INTERPRETACIÓ DE
*ELS JEROGLÍFICS I LA PEDRA
DE ROSETTA*, DE CARMELINA
SÁNCHEZ-CUTILLAS

SCIPEDIA

INTRODUCCIÓ

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

L'objectiu d'aquest article és estudiar una obra singular i sorprenent en el panorama de la poesia valenciana dels anys setanta: *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* (1976), de Carmelina Sánchez-Cutillas (1927-2009). Insòlita mostra de prosa poètica, aquesta obra significa un gir radical des del realisme que caracteritzava els primers poemaris de l'autora envers el formalisme més extrem i críptic, que desafia el silenci ancestral, jeroglífic, imposat per l'hostilitat de l'entorn. En el poemari, espai on es conjuminen paraules pròpies i manllevades a altres textos, que s'intersequen i es neutralitzen recíprocament, es manifesten els conceptes bakhtinians de *dialogisme*, *heteroglòssia* i *polifonia*, i també la versió kristeviana d'*intertextualitat*, ja que s'hi reflecteix el món com una massa de llenguatges simultanis en efervescència, cadascun amb els seus propis distintius formals, que competeixen per manifestar-s'hi individualment. Així, un extraordinari bagatge de referències mitològiques, religioses, científiques i històriques, que semblen reflectir la influència de la poesia de Salvador Espriu, construeixen el laberint inhòspit del poemari, en un intent per fer alquímia dels fonaments de la tradició cultural i transformar-los en l'expressió de la rebel·lia, de la ira que subjau, com en un palimpsest, sota els escrits.

1. LA RECEPCIÓ CRÍTICA DE *ELS JEROGLÍFICS I LA PEDRA DE ROSETTA* (1976)

La poesia de Carmelina Sánchez-Cutillas, que es comença a publicar arran dels anys seixanta, participa del realisme històric predominant en el context de la literatura catalana d'aquesta dècada, sobretot en els primers poemaris (*Un món rebel*, del 1964, i *Conjugació en primera persona*, del 1969). Ara bé, amb *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* (1976), publicat per Tres i Quatre Poesia a València, l'autora efectua un gir insòlit envers una prosa poètica hermètica, culta, d'alta densitat jeroglífica, en una aposta radical i arriscada que usa el llenguatge com a caixa de ressonància de cultures històriques o mítiques i les enllaça amb el present per a fer-ne denúncia.

El recull està format per vint-i-vuit poemes numerats, sense títol, la majoria dels quals ocupa solament una pàgina, tot i que en alguns casos s'allarguen fins a dos (com en el poema 21) o s'acurten en un parell de paràgrafs breus (com en el poema 27). L'ordenació numèrica no indica, necessàriament, una progressió temàtica significativa, que avança de manera lineal: els fils temàtics s'entrellacen els uns amb els altres i conformen així una teranyina compacta, densa, per on és plaent perdre's.

La crítica s'ha dividit en dos camps: d'un costat, l'opinió que considera el poemari. Manel Garcia Grau (2000: 14) el destaca, en contraposició amb l'etapa realista precedent a *Els jeroglífics*:

Una etapa posterior ha estat caracteritzada, per una banda, per un elevat grau d'experimentalisme, bastit des del que ha estat considerat, per estudiosos i crítics ben diferents, com el seu millor llibre, *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* (1976), confegit a base d'una prosa poètica alhora críptica, amb multitud de missatges i símbols implícits provinents de cultures com ara la jueva, l'egípcia i la grecollatina, i profunda, rica i assedegada del nou corrent del formalisme dels anys setanta.

Enric Casasses (2009: 8) destaca el risc i la gosadia de l'autora en trencar motlles amb la proposta, i també l'alineja amb les generacions joves que en els setanta començaven a dissenyar una nova poesia per a un nou concepte del món:

[...] als seus cinquanta anys, Carmelina sorprenué tothom posant-se al capdavant de la poesia més jove i extrema del moment. De cop, més que en els seus companys Sanchis Guarner, Fuster, Valor..., fa pensar en els que aleshores començaven: Salvador Jafer, Joan Navarro... Aquest llibre dels jeroglífics és un dels minerals més primitius de la poesia moderna.

Contrasta, però, la pràctica unanimitat de la crítica sobre la qualitat i l'excel·lència del poemari amb la manca de bibliografia i estudis que hi hagen aprofundit. Un dels primers a reivindicar-ne la vàlua i reclamar-hi l'atenció dels estudiosos és Lluís Alpera (1997: 17):

Els jeroglífics i la pedra de Rosetta (1976) és, indiscutiblement, el millor poemari de Carmelina Sánchez Cutillas i un dels més originals i interessants de tota la recerca formal i estètica produïda en el camp de la poesia al País Valencià als anys setanta. I segurament, d'haver estat estudiat i analitzat degudament, fóra un dels poemaris més innovadors produïts dins la literatura catalana dels darrers vint anys.

I és ell també qui s'aventura a oferir una interpretació del poema en dos claus: una que té en compte l'al·lusió al context històric (la fi del franquisme, la transició) i a una certa reivindicació identitària, i una altra que apunta a una aventura amorosa oculta sota l'hermètica capa jeroglífica (Alpera 1997: 24-30). Pensem, però, que els conceptes de *dialogisme*, *polifonia*, *heteroglòssia* i *intertextualitat*, en el sentit que Bakhtin i Kristeva donen a aquestos termes, obren noves línies d'anàlisi que poden completar els dos eixos esmentats.

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

2. UN LABERINT DIALÒGIC: LA CONSTRUCCIÓ DE LES IDENTITATS FEMENINES I MASCULINES

El poemari de Carmelina Sánchez-Cutillas parteix d'una fractura, d'una esclatxa insalvable entre la realitat que l'envolta i la pròpia veu, clivellada per la censura imperant i pel silenci imposat. Un món hostil, doncs, amb el qual és pràcticament impossible establir un diàleg, arribar a una entesa. És per aquesta raó que *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta*, de títol eloqüent, presenta un nivell de codificació profunda amb què l'autora sembla desafiar l'entorn que li impedeix aclarir la veu, interpretar, denunciar, reclamar una identitat que li ha estat sistemàticament negada durant quaranta anys de franquisme, mitjançant l'estratègia *dialògica* enunciada per Bakhtin per a definir la relació entre la ment i el món: «The non-identity of mind and world is the conceptual rock on which dialogism is founded and the source of all other levels of non-concurring identity which Bakhtin sees shaping the world and our place in it» (Holquist 1997: 17-18). Sánchez-Cutillas escull, així, una forma —la prosa poètica— híbrida, i una multiplicitat de veus i paraules d'origen divers, de les quals se

sent hereva. El poemari reflecteix, així, la mena de caixa de ressonància que Bakhtin (1984: 201) veu en cada paraula:

The word is not a material thing but rather the eternally mobile, eternally fickle medium of dialogic interaction. It never gravitates toward a single consciousness or a single voice. The life of the word is contained in its transfer from one mouth to another, from one context to another context, from one social collective to another, from one generation to another generation. In this process the word does not forget its own path and cannot completely free itself from the power of those concrete contexts into which it has entered.

When a member of a speaking collective comes upon a word, it is not as a neutral word of language, not as a word free from the aspirations and evaluations of others, uninhabited by other's voices. No, he receives the word from another's voice and filled with that other voice. The word enters his context from another context, permeated with the interpretations of others. His own thought finds the word already inhabited.

Les paraules antigues, doncs, transmeses de generació en generació, les que pronunciaren les cultures que ens defineixen com a col·lectivitat, arriben al present a través de les pàgines del poemari, en un intent de construir nous significats que en desafien la desesperança. En efecte, l'autora necessita recórrer a veus alienes, a l'*alteritat*, per a posar a funcionar eixe diàleg que l'ajuda a establir un pont entre ella i el món: «in dialogism, the very capacity to have consciousness is based on *otherness*. [...] it is the differential relation between a center and all that is not that center» (Holquist 1997: 18). Perquè no hi ha una altra manera de definir la identitat pròpia que amb aquesta relació canviant entre el jo i l'altre: «For him [Bakhtin], 'self' is dialogic, a *relation*» (Holquist 1997: 19). Aquest jo *relatiu*, dialògic, és producte de l'*heteroglòssia* que tot ho envaeix: «heteroglossia [...] is *another's speech in another's language*, serving to express authorial intentions but in a refracted way. Such speech constitutes a special type of *double-voiced discourse*» (Bakhtin 1998: 324).

En el poemari és possible escoltar, doncs, una *doble veu*, resultat de la presència, en el mateix jo poètic, d'un discurs *estranger*, que el distorsiona i el tergiversa. L'autor/-a pot enfrontar-se de formes diferents amb aquest discurs estrany, aquesta *alteritat*: des d'un respecte reverencial que es plasma en cada nova obra a través de l'autoritat i presència absolutes de la tradició culta que constitueix el cànon, fins al saqueig, el plagi, la revolta contra els principis que representa (Bengoechea 1997: 10). Com veurem tot seguit, Sánchez-Cutillas opta per subvertir l'autoritat repressiva dominant mitjançant la deconstrucció i la manipulació de les identitats que l'ostenten.

En efecte, al llarg del poemari percebem l'oposició entre figures femenines de ressonàncies mítiques ancestrals i figures masculines igualment evocadores de temps passats, les quals solen anar associades al principi d'autoritat i repressió. En el poema 1 (Sánchez-Cutillas 1997: 159),¹ davant de l'Emperadriu verge, «el terrisser sagrat trenca el motlle del braseret de mirra», mentre que l'amazona sembla vèncer, amb els seus atributs femenins, un amenaçador Tetrarca: «cicuta i marbre verd són els atributs que ofeguen la cambra ombrívola del Tetrarca, i la flor vermella que esclata amb la lluna, purifica la carn i els llavis de l'amazona». El terrisser, la divinitat que crea l'home a partir d'una figura de fang, es rendeix als peus de l'Emperadriu, mentre que l'amazona, purificada pel cicle menstrual, sembla estar relacionada amb el verí que ofega l'espai llòbrec del sobirà (el Tetrarca). En el poema 2, és el bes de la donzella, «aqueixa que coneix el misteri dels signes i té els ulls d'ametista», el que busquen les gents de la muntanya en la Festa pagana; en el poema 4, la novícia «flagel·la la nit amb les seues mans d'ocell blau», mentre s'afona el claustre al voltant, i la Sibil·la, mítica endevina, prediu un nou futur després de la destrucció total, quan s'hagen sadollat els desigs de venjança i mort, quan la violència dels homes li cedisca a ella el ceptre i carboncle del destí, un nou poder. Altres figures sagrades, com la Vestal del poema 19 o l'Abadessa del 22, presenten la multiplicitat de perspectives fonamentals que s'interpenetren, els discursos dels que ostenten el poder, presentats com a monològics i inqüestionables. L'altra és un jeroglífic difícil de llegir, de desxifrar, que posseeix una saviesa antiga, pròpia: «Reading is an activity that by definition takes place only when one confronts the unfamiliar, the strange, the other which requires deciphering or dialogization» (Bauer 1988: 162). En efecte, són molts els misteris que conviuen dins i dialoguen en contra del nosaltres poètic:

La sensibilitat del poeta; l'atracció dels astres; la teoria de la relativitat; la paraula verge que encara no hem dit; el plany de la bèstia ferida; el riu egipci negant les tombes dels Faraons... entre el misteri i nosaltres sempre hi ha una pluja roent de profecies incomprensibles.

(Poema 7)

A les identitats femenines mítiques i ancestrals, encapçalades per la visionària i tel·lúrica Sibil·la, marmessora del futur, s'oposa una masculinitat autoritària, fosca,

1. Per a alleugerir el cos de l'escrit d'un excés d'informació bibliogràfica, a partir d'aquest moment i al llarg de tot l'article usaré només el número dels poemes citats com a referència. Totes les citacions han estat extretes de l'edició que figura en la bibliografia final (Sánchez-Cutillas 1997).

estranya a la veu del poemari. El poder del Tetrarca que citàvem en el primer poema es trasllada a altres figures en pàgines successives: hi ha «el Rei descalç que profana totes les nits l'arena verge dels palaus d'Orfeu» (poema 3), «el Rei nòmada del Nord» (poema 4), «l'Oficiant de les tenebres, solitari des del retaule del cedre» (poema 13), «el gran Alquimista», que mai no contesta a l'home (poema 11), el «Gran Mestre de Rodes», que amaga el cant gregorià al cor (poema 18), i «el gran Sacerdot, senyor dels designis», que «llegeix un mal presagi en les entranyes del corb» (poema 28). Aquest altre tenebrós, representant de tots els aparells repressius que coarten la llibertat i condemnen la creativitat i la vida, podria inspirar-se en la figura del dictador, però la seua dimensió simbòlica s'estén més enllà de la realitat històrica immediata, de manera que el lament de l'autora es remunta enrere en el temps per fer justícia de la memòria perduda i ofegada sota el poder repressiu. De fet, mitjançant aquest desplegament de figures mítiques femenines que desafien i enverinen l'autoritat masculina, l'autora pretén dinamitar la jerarquia patriarcal de què parlen Dale Bauer (1988) i Ann Herrmann (1989), les quals, usant el dialogisme bakhtinià des d'una perspectiva feminista, troben que la veu de dona interromp, pertorba la vigilància de la mirada i l'autoritat masculina (Bauer 1988: 2), sovint reivindicant el dret d'accedir als espais sagrats que li són vedats, com en el poema 2: «jo li demane al Forjador de somnis que em torne al temple llegendari —aquell que sembla un dolmen d'estrany ritus paleolítics— i que em deixe contemplar l'eficàcia dels seus exorcismes, o el ciri roig de la venjança». Sota aquest prec d'aparença humil, però, s'oculta l'amarga ironia de l'autora, que es burla de l'essència esotèrica, ritual i falsa de l'autoritat: «Hem fet un assaig de misticisme, sense oblidar-nos de cap pantomima ni dels himnes protocolaris (*sic*)» (poema 2). Al desert del poema 7, on trobem una nova figura masculina dominant, el subjecte també intenta accedir als beuratges dels iniciats: «I jo demane un glop de *shaké* al gran alambiner dels deserts, aquell qui atorga les Ordes Menors i tonsura directament sobre la carn, aquell que teixeix el domàs dels set reflexos i sap la fórmula de l'ambre gris». En el poema 18, al·lusions a l'Acadèmia i a la Inquisició reblen la multiplicitat d'identitats que representen el patriarcat: «el llorer es podreix sobre els fronts dels Insignes quan pels Atris de l'Acadèmia batega el paganisme...»; «el cresol i la foguera dels turments s'obren tots els capvespres com una flor rogenca i carnívora que voldria devorar al Senyor Inquisidor». En el poema 13, és en el Sanedrí jueu on «s'amaguen les àligues de palissandre i tots els qui fan les lleis del món».

De l'espai decadent presidit per aquestes figures procedeixen, doncs, «Totes les lleis. El contrafur que brolla al regne abismal de les aigües com un tauró de sofre»

(poema 4). En aquesta al·lusió al *contrafur*, Lluís Alpera (1997: 26) troba una referència clara al «conjunt de lleis reials restrictives per als valencians des del Decret de Nova Planta (1707)». Tot i que, certament, sembla una referència a aquest decret, creiem que la denúncia s'estén més enllà de les fronteres pròpies, que és un lament per tots els pobles ofegats sota identitats imposades i captius de centres de poder aliens, que perpetuen el seu reialme a través del temps, vist com un vigilant hostil. I són les figures mítiques femenines, les que, amb una doble veu, aquella que prega però també parodia, subverteixen les lleis establertes, atempten contra els centres de poder patriarcal, trenquen la closca compacta de silenci que ha pesat sobre elles a través dels segles.

3. HETEROGLÒSSIA: VEUS DEL PASSAT PER A RENÀIXER EN EL PRESENT

Per a definir, doncs, els propis límits, per a situar el jo poètic com a subjecte, Carmelina Sánchez-Cutillas utilitza una polifonia de veus del passat i del present, una ingent amalgama de textos i paraules manllevades a altres cultures que l'ancoren i la defineixen en relació amb tota la tradició que l'ha precedida en el temps. Sánchez-Cutillas reflecteix, a *Els jeroglífics*, un món de llavors, però també una rebuïda, com el que Bakhtin (1998: 368) definia sota el concepte d'*heteroglòssia*:

The internal speech diversity of a literary dialect and of its surrounding extraliterary environment, that is, the entire dialectological makeup of a given national language, must have the sense that it is surrounded by an ocean of heteroglossia, heteroglossia that is, moreover, primary and that fully reveals an intentionality, a mythological, religious, sociopolitical, literary system of its own, along with all the other cultural-ideological systems that belong to it.

Com hem pogut comprovar, les paraules que l'autora selecciona pertanyen a un passat mític i simbòlic que se situa a les bases mateixes de la cultura en majúscula: l'antiguitat egípcia, clàssica (grega i romana), hebrea i islàmica. Aquesta tria, que despulla d'autoritat les veus amenaçadores que ressonen en el present, té, a més, una intenció renovadora, i mira d'empeltar la història en l'avui, retornar als orígens per a renàixer. Perquè, tal com enuncia Bakhtin (citada en Holquist 1997: 39),

The contexts of dialogue are without limit. They extend into the deepest past and the most distant future. Even meanings born in dialogues of the remotest past will never be finally grasped once and for all, for they will always be renewed in later dialogue. At any present moment of the dialogue there are great masses of forgotten meanings, but these will be recalled again

at a given moment in the dialogue's later course when it will be given new life. For nothing is absolutely dead: every meaning will someday have its homecoming festival.

Una mostra d'antigues històries i significats duts de nou a la vida com a inspiració per al renaixement necessari en el present és el poema 4, on trobem al·ludit el Perseu de la mitologia clàssica, l'heroi que decapità la Medusa i espòs d'Andròmeda, qui havia de ser immolada als déus i que ell salvà de la mort. La insistència de la veu poètica a descriure la naturalesa mineral dels cors dels homes, de la veu enrabiada dels rebels, pot justificar la presència d'aquest heroi, immune al poder paralitzador de la gorgona i valent per a salvar l'estimada del sacrifici. Perseu i Andròmeda, units per sempre més en el firmament, on donen nom a dos conjunts d'estrelles, comparteixen el cel nocturn amb *Mu* de Cefeu. En el poema 7, aquesta estrella és un auguri de sang jove, nova, que redimeix la decadència del món dels homes. No és l'única, però, que observa els homes des del cel: «Aplegava el vent gregal amb la gramalla blava dels núvols i Betelgeuze, l'estrella de primera magnitud, vigilava l'enyor i les madrepores des de la constel·lació d'Orió» (poema 24). Betelgeuze és, com *Mu* de Cefeu, un estel roig, que forma part d'Orió, conegut com *el caçador*. Un altre estel roig, Sírïus, la sortida del qual anunciava les crescudes del Nil, amenaça els covards amb futures desgràcies: «Que es tremole l'esguard del somni a l'hostatatge dels covards, quan la llarga fúrida asimètrica de l'estel roig és un presagi tremolant sobre la nit i la gesta» (poema 19).

El poemari, doncs, és caixa de ressonància de mites antics, que hi són transcrits, que se n'eleven en un cor harmònic. En aquesta composició tenen un paper distingit les figures divines de temps remots, anteriors a les lleis de les grans religions, com ara les divinitats paganes pròpies de la terra promesa, Canaan, abans de l'arribada del Talmud hebreu, o els déus asteques, adorats en l'època precolombina. En el poema 16, en són exemple la deessa nord-africana de la fertilitat Tanit, al·ludida a propòsit de la Novençana que vol ser fecundada, i Astarté, que és el nom grec i romà per a Tanit. La multiplicitat antroponímica reforça la idea de les diverses dimensions i visions d'aquesta divinitat, relacionada amb la naturalesa i la vida, que amb el temps també es va associar amb la guerra. L'acompanya el seu consort Malec, divinitat del foc i del principi masculí de vida, el déu pagà adorat a Canaan contra el qual adverteixen les escriptures bíbliques. Ofrenes sanguinàries són executades en l'Ara plena de diàclasis (pedres fracturades), i la sang de les víctimes omple de color roig la tonalitat del poema 16. També el poema 22 és ple d'al·lusions a altars i indrets i objectes sagrats, on es fa la immolació del sexe: «un ferro vermell marca metàfores i roses sobre el banús

de les filles de Cam». Cam és un dels fills de Noè, fundador de l'estirp del conjunt dels pobles del nord d'Àfrica (en especial Egipte), del sud d'Aràbia i de Canaan. En el mateix poema trobem el nom de Tlaloc, déu de la pluja dels asteques, a qui també li eren oferts sacrificis humans (els gemecs de les víctimes eren un bon auguri, per tal com les seues llàgrimes simbolitzaven la pluja desitjada): «Tot fa avui olor de vida [...] perquè és el triomf de Tlaloc entre els grans jaciments pissarra». La pluja que germina la terra va acompanyada d'altres al·lusions a la fertilitat: l'abella reina i els vents alisis, que deixen caure sobre els homes el «pol·len de noves generacions», mentre tot fa «olor d'heura, de sang jove».

Seguint el fil temàtic relacionat amb les cultures antigues, la fertilitat i la possibilitat d'un renaixement que arrela en el passat compartit, en aquest cas són la cultura hebrea i l'àrab les que centren l'atenció de poemes diversos, com ara el 25, on es reflexiona sobre la fugacitat de la vida i la joventut: «Fíbules i anells d'or per a les filles d'Eleazar Ben Ya'ir, però el Llibre dels Jubileus, quan parla d'aquelles flors de Judà, diu que ara són grapats d'ossos blanquejats pel sol». Les dones de cultura àrab protagonitzen el poema 21: la dona estèril «repudiada pel baró la primera nit»; la vella Alcavota «mestressa d'aquell prostíbul d'El Matrach»; «la donzella més noble», oferida al Xec; les filles de Khadija (la dona del Profeta), que «beuran el filtre amorós» i tindran fills, i «les dones dels tuaregs», que arrepleguen dàtils i preparen la llet agra per a la festa. El plural col·lectiu que parla d'aquestes dones contrasta amb un singular que podria referir-se a totes elles o potser a cap: «Però tots ignoren que del cos de la captiva brolla la passió com un menhir insòlit, i per les cambres de les concubines no es veuen més que pètals marcits...». El símbol fàl·lic del menhir fa pensar en un element masculí infiltrat entre la feminitat prohibida, la de les concubines.

També la mitologia egípcia serveix d'inspiració per a l'esperança en un futur ple de promeses de vida nova. Són «les paraules d'Ammon Ra, Senyor de tots els Regnes de la terra» (poema 28) les que, citades literalment (és a dir, entre cometes), tanquen el poemari: Ammon Ra hi atorga al fill, Ra-men-Khéper, el poder etern, la immortalitat, «la victòria sobre les nacions» (poema 28). S'hi estableix, així, una línia de successió futura que triomfarà sobre el silenci i la mort presents. I és una imatge fàl·lica, poderosa, que enllaça amb les pregàries de poemes anteriors per la fecundació i la perdurabilitat, la que la veu poètica usa per posar fi al llibre, entre punts suspensius que auguren un abans i un després encara ignots: «... Màgiques veus llunyanes anunciaven, que el llim és el semen del Gran Riu...» (poema 28).

4. EL MISSATGE POLIFÒNIC: CONTRA EL SILENCI, LA MEMÒRIA DE LA PARAULA

Amb aquesta amalgama de referències simbòliques i les màgiques veus del poema 28, l'autora es fa ressò del concepte de *polifonia* que Bakhtin (1984: 9) enuncïava a propòsit de l'obra de Dostoïevsky:

A plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses, a genuine polyphony of fully valid voices is in fact the chief characteristic of Dostoevsky's novels. What unfolds in his works is not a multitude of characters and fates in a single objective world, illuminated by a single authorial consciousness; rather a plurality of consciousnesses, with equal rights and each with its own world, combine but are not merged in the unity of the event.

Aquesta pluralitat de veus, que Bakhtin atribueix a la novel·la moderna, implica la substitució de la veu solitària de l'autor èpic per la polifonia d'un subjecte col·lectiu, que parla amb la veu dels oprimits dins d'una tradició democràtica i popular (Bengoechea 1997: 3). En el poema 17, dedicat a la romana Pompeia, l'autora pretén donar veu als silenciats, rescatar la memòria del passat. Són ara els habitants de la ciutat sepultada pel Vesuvi els que reben l'homenatge de les lletres: «El gall dels set colors crida els noms dels oblidats, i pel darrer replà de l'argamassa els records fosforegen». La veu poètica usa els topònims dels carrers per invocar la vida quotidiana de la ciutat, tornada trampa mortal: «tot afany de vida resta glaçat i erm sota una túnica mortal». És la condició de poble aturat en el temps, sorprès per la mort enmig d'un dia qualsevol, la que li dóna un lloc d'honor en el poemari.

Contra l'enfonsament en el reialme atemporal de la mort, el poemari oposa el crit, la memòria, el missatge que, com una bona nova, encara atresora l'esperança en un altre destí, menys tràgic, més benivolent amb el poble silenciats. En el poema 5, la crida a files és sonora: «Batalls de coure, batalls de ferro, batalls d'aram». Temples secrets criden el poeta, malgrat que les seues forces decauen, i el discurs que pronuncia esdevé a poc a poc mineral: «ensem que els llavis del poeta tremolen i la pregària es fa a poc a poc de quars». El temps passa i el canvi sembla impossible: «l'escuma groga del temps, com un riu avial, fa relliscar els records cap a la nit deserta de pensaments». Però és justament «des del més antic del temps —l'austeritat del temps i del silenci», on el jo poètic troba esperança per al destí dels homes. Aquesta esperança es manifesta en un missatge, l'al·lusió al qual es reitera ara i adés pel poemari, un missatge que s'incrusta en el cos, en l'interior: «Missatge. El gran missatge de l'artèria al bàlsam, de la sal a

la pell, de la carn al glavi; per això els nostres cors són ambre en la nit» (poema 6). Com les pregàries de quars, també els cors són de pedra, feixucs. Així és difícil alçar el vol: «els ocells, com els homes, sempre porten una estrella de plom al cor» (poema 6). La lluita és llarga i plena d'obstacles, i la fatiga acaça els que han passat molt de temps cridant, alçant la veu de protesta: «La memòria de l'home es perd entre un camp de llances, i tots tenim la gola rovellada» (poema 6). La recerca de la memòria perduda és àrdua, tant que la idea de l'exili sembla atractiva sovint, quan es perd l'esperança: «Intente la suprema fugida al país del no-res, perquè sóc un fugitiu del tirànic ceptre de l'asfalt. Algú ha encés fogueres pel laberint dels segles, i la torxa s'ha perdut entre el boixar de la muntanya maleïda» (poema 7). Han mort els druides, els iniciats, els savis, i els seus cants són ara solament gemecs: «Quin udolar darrere les tenebres dels homes... sobre els núvols plens de fum... més enllà de la tristor del món» (poema 8). El jo poètic és l'únic capaç de trencar aquesta inèrcia: «cridaré els grans exploradors de l'ànima, les aus cegues que sobrevolen la Mar del Fred i el Llac dels Somnis, perquè em parlen del silenci i de la veu, de l'amor i l'absència que fan del satèl·lit un immens hemicicle gelat» (poema 10).

En el poema II, continua la recerca de rastres de missatges, preguntes i paraules en la pedra i la terra: «Qüestions. Noms antics traçats sobre l'arena clivellada pel foc subterrani. Sima o Sial?». La disjuntiva (sima o sial), que separa dos nivells de l'escorça terrestre, reafirma la predilecció de l'autora per la matèria mineral de què estan fets la terra i el cor dels homes. Com el foc que s'oculta sota les capes d'escorça, que n'impedeixen l'eixida a l'exterior, nosaltres «amaguem el cor sota la túnica i la clàmide que ens ofereix el temps...». Col·lectivitat i amants tenen en comú la negació dels sentiments, de l'emoció, que transcorre en silenci sota la superfície. Divinitats despietades, petrificades, com les capes de la terra al·ludides abans, no tenen clemència de la veu poètica: «Honrós tribut dels Déus de pedra a l'angoixa del poeta!». Amb la impossibilitat de l'amor i la paraula, moren també les esperances, i sovintegen al poemari al·lusions macabres a suïcidis i afanys malmesos. Els cants espirituals, en lloc d'alçar-se al cel, cauen a terra, on es confonen amb el material petri de què parlaven els versos anteriors.

L'alliberament de la veu poètica està inevitablement unit a l'expressió del desig, d'un amor impossible, perdut, en el qual hi havia dipositada l'esperança d'un nou futur. Un amor que, en el poema 10, apareix conservat al «santuari dels records», aturat en el temps fins que no arribe el moment que «un crit sumariíssim estellarà el silenci de

l'amada». El crit anirà acompanyat de la rebel·lió contra les lleis que, a més de tenallar el poble i la identitat de l'autora, també li impedeixen assolir l'objecte del seu desig:

Esquinçaré el vel del Tabernacle perquè Jerusalem demana captivitat; però és difícil fugir al capvespre d'un llit de fulles grogues, quan el diàleg es perd entre les aigües d'un riu subterrani, i el Metziner oficial de Masfa de Galaad arreplega el suc dels cascalls.

La unió entre els amants, doncs, resulta impossible: a l'estimada la reté un llit decadent, tardoral, on s'han perdut les paraules; i el suc de la rosella dormidora, d'efectes letàrgics, la sumeix en una passivitat aclaparadora. Tampoc en el poema 8 no obté el beneplàcit que necessita: «Gravidesa i missatge al recer d'un vent. Gravidesa i missatge a un si de pols d'arròs. [...] Però el bonze de jaspí es riu; es riu hermètic i llunyà cancel·lant el foc de la tortura». El bonze, monjo budista, implacable com si fos tallat en pedra, es riu dels amants, del missatge amb què es comuniquen. En va proven d'obtenir clemència, de culminar el desig que ha d'engendrar un nou futur: «el Temple és ple de ciris, perquè un Buda roig serà interrogat pel guerrer i la núvia. Els llavis dels morts llancen la sentència contra qualsevol inici carnal...». Amants antics de passions clandestines hi són al·ludits i interrogats; la llegenda artúrica, la matèria de Bretanya que dona títol a la novel·la més coneguda de l'autora, publicada el mateix any que aquest poemari, serveix de rerefons per a reflexionar sobre la recerca de la utopia, el grial, en la més absoluta intempèrie, sense cap tipus de protecció envers el desencís: «un Parsifal bizantí ha creuat el bosc de sagetes sense perpunt ni loriga». Repensant la impossibilitat d'amors il·lícits, com el que uneix els amants del present, el poemari es planteja un altre moment, un altre final: «Cercarem urani sota la pell de l'home, quan la ploma blanca del cigne accepti que el Cavaller del llac li escriga un bell poema a Ginebra regina dels alguers».

L'estimat, però, no és un amb l'estimada, sinó que li és estrany en la distància i, per això, en el poema 20 és denominat amb l'apel·latiu de l'*altre*, el no-jo: «L'ESTRANGER torna a la vetlla lluny de l'àlber. Un riu d'ofrenes noves ofega la immortalitat dels meus records d'ahir». Noves ofrenes amenacen la perdurabilitat dels records. Llavors, tot el sistema de símbols desplegat en el llibre sembla inútil: «Què farem amb el granit i els símbols? El vent ha tombat la capella dels mites, i els guerrers antics jauen solitaris perquè han perdut els fal·lus de bronze i la clau del gineceu». L'home està condemnat a la solitud perquè és impossible la unió entre els amants, i per això esdevé «un far solitari».

El plany per l'amor perdut esdevé estranyament íntim en un poema en concret, el 15. El subjecte poètic s'hi adreça a un *tu* enyorat, estimat: «Trobe que no hi ha res a fer; ploraré la teua absència al regne transparent de la medusa». Com la mort incolora de poemes anteriors, també l'oblit i la distància de l'ésser estimat és transparent, invisible, és la dissolució en el no-res. Perdura, però, en la memòria: «(En arribar la matinada surt de les tenebres de basalt la llum i la vitalitat del teu record, que ja em freqüentarà tot el dia com una sang calenta)». Amor i testimoni d'un temps, d'una col·lectivitat, s'hi mesclen, es confonen l'un en l'altre: mentre Ra descriu el seu periple diari sobre la nau d'Osiris, l'autora vol deixar constància del passat del seu poble, erigir-se veu de la humanitat: «Si pogués estrènyer tota la història de l'home! Però està presoner des del miocèn [*sic*] fins la pedra, des del pòrtic de la fe fins l'amagatall del llop negre». L'home és presoner des dels temps on encara no hi havia memòria, i ni les oracions no l'alliberaran. Per això plora la deessa Isis «als laberints del Nou Imperi», del nou estat de coses, del context on s'ha de viure sense memòria ni identitat.

En aquest nou ordre, que podríem identificar amb la dictadura, regeix el silenci, la ràbia i l'amenaça: «Silenci arquitectònic i un foc que vol cremar-nos» (poema 20). En el poema 22 es reitera aquesta idea: «El silenci a l'estança de l'infortuni i a tots els cors dels homes. El silenci argentat impregna de claror les mans obertes de la donzella. Sempre que veig la lluernia al costat de l'arbre de l'Intrús, plore per la humil poma de sílex». La poma, símbol de la feminitat, de la traïció a la divinitat i a les normes establertes segons el Gènesi bíblic, és mineral, està petrificada, aturada en el temps. L'Intrús sembla fer referència al déu que prohibeix menjar de la fruita del seu arbre, el del coneixement.

El poema 12 aprofundeix en l'esclavitud de l'immòbil, d'aquell que intenta alçar la veu però fracassa en desafiar la consistència mineral, sòlida, dura, de tot el que l'envolta, que també li contamina la veu: «Amic, tinc coses a dir-te avui, amb veus de vidre». El plural que descriu la polifonia del subjecte que parla amb veus diverses es conjumina amb l'essència transparent i potencialment perillosa del vidre, que pot arribar a ferir. S'hi reitera la noció de silenci, de repressió, d'el·lipsi: «Quan tot fineix al límit de l'absència, sobre el mur negre que separa el Fòrum de l'oratge, voldria dir-te coses de les illes de pòrfir (on regna l'hipocamp sobre els vaixells encallats de babord, entre un gran sediment de segles i d'oblit)». El jo poètic, al lllindar de l'enyor provocat per l'absència, voldria situar-se entre el Fòrum, on parlen la raó i la lògica, i l'oratge, impossible de comprendre o controlar, deslliurat i intens com el desig o el

dolor de la llunyania. Les illes de pòrfir parlen del desig petrificat com la lava d'un volcà, on l'hipocamp, cavall de mar, és l'únic portador de vida entre vaixells que van naufragar en l'oblit. Contra tanta mort, la veu poètica cerca esperança, llavors que germinen en una promesa de futur: «Per això demane el pol·len de l'arbre tropical i l'escuma verda dels llacs interiors». *L'altre*, ara «Príncep», «és un visionari», i per això té l'esperança que la trobe, que l'entenga, que distingisca la «Icona de ferro sagrat» que té al cor. Perquè ja no pot cridar més: «Ara, la meua veu s'ha fet de pedra i no podré llançar el missatge rebel. Una flama immensa, fluorescent, em crema per la nit!». La prohibició, que pesa com una llosa, no augura un final feliç. «Quan els ciris s'hagen fos», és a dir, quan es perda la llum que perdura, la por s'apoderarà, de nou, del subjecte, mostrant-li el futur sense esperança: «vindran a nosaltres els llamps i veurem les flors marcides i el nostre propi exili». La veu poètica, múltiple, atresora les paraules en llengües antigues i les preserva de l'oblit: «M'he fet tatuar sobre la pell una oració en sànscrit, i ara brolla la saba calenta que perpetuarà la vida i tots els signes que ens envien de les altres galàxies». El cansament, però, venç fins i tot la vida marina, i la transforma, en el poema 26, en un entorn de silenci i claustrofòbia, de captivitat: «Tot un reixat fet de silencis... una mar lentíssima plena de sargassos i de peixos cecs». Mar i desert es combinen en el poema, com una antítesi que acaben confluint en el mateix, la desolació.

5. LA TERANYINA INTERTEXTUAL: REAPROPIACIÓ I SUBVERSIÓ DELS TEXTOS SAGRATS

Però no és solament el caràcter oral de les veus que, des del passat, lluiten per ser escoltades, el que contribueix en el poemari al diàleg que s'estableix entre els pols individual, discursiu i ideològic que conformen l'individu. L'heteroglòssia dominant inclou les veus però també els textos: la pedra angular n'és la relectura de llibres tradicionals i sagrats, les noves versions dels quals trastoquen la cultura dominant. Aquest és el fenomen que Julia Kristeva, basant-se en Bakhtin, denomina *intertextualitat*, a mitjan camí entre l'apropiació i la influència d'altres textos, més enllà de la citació i el pastitx, la imitació o el plagi (1980: 66):

Horizontal axis (subject-addressee) and vertical axis (text-context) coincide, bringing to light an important fact: each word (text) in an intersection of words (texts) where at least one other word (text) can be read. In Bakhtin's work, these two axes, which he calls *dialogue*

and *ambivalence*, are not clearly distinguished. Yet, what appears as a lack of rigour is in fact an insight first introduced into literary theory by the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least *double*.

S'hi observa, doncs, el signe literari com a producte d'una sèrie d'influències socials i ideològiques concretes, i el procés intertextual com una reapropiació revolucionària de textos anteriors. De *Els jeroglífics* emergeix una nova consciència de la complexa teranyina en què es mou la literatura, i s'hi teixeixen intencionadament discursos que activaran en la ment del receptor tota una sèrie d'associacions i expectatives, mitjançant la interpretació de símbols i mitologia i multitud de formes de citació, al·lusió, transformació, etc. I malgrat que totes aquestes estratègies es troben presents en el poemari, tal com hem pogut comprovar en les pàgines anteriors, en aquest apartat acotarem l'anàlisi intertextual a la presència de textos sagrats o dictats per l'autoritat, per estudiar de quina manera l'autora els capgira, els manipula, els desafia.

Els primers textos que condicionen i donen forma al poemari són els que figuren en el títol: els jeroglífics, formats per un llenguatge icònic que durant molts anys va resultar intel·ligible per als estudiosos de l'antiguitat egípcia, hi apareixen units a la pedra de Rosetta, les inscripcions de la qual van esdevenir el punt de partida per a desxifrar-los. Misteri i solució es donen la mà, doncs, en el primer llinar d'accés al poemari, com si l'autora desafiera el lector a endinsar-se en el laberint i li prometera que, malgrat l'aparent impenetrabilitat del text, la clau per a trobar-hi el sentit i la sortida és allà mateix, a l'abast de la mà. Així, el jo poètic s'erigeix en guia perquè coneix «la fórmula dels filtres de Dionís» (poema 26), la divinitat grega equivalent al Bacus romà i a l'Osiris egipci, associat a la procreació i a l'embriaguesa del vi, i la vol escriure «a les pedres més altes, al desert mil·lenari de fang i sediments», juntament amb el secret de l'amor que l'Eurídice d'Orfeu li revelarà. Perquè «els Llibres Òrfics de vitel·la, i la xarxa de fil d'or dels Argonautes» resten guardats al Tabernacle, on solament «s'admet els iniciats», els únics que poden pronunciar les paraules de «la litúrgia secreta» (poema 26).

Desxifrar els misteris dels llenguatges jeroglífics i les antigues paraules atresorades pels iniciats és, doncs, l'empresa a què l'autora convida el lector. El poema 25 fa referència al Palau d'Herodes i els Zelotes, i afirma que la memòria del que hi va passar procedeix del relat de Yoseph ben Marityahu i dels rastres de la veu del poble escampats pels objectes de la vida quotidiana: «jo he vist sobre les àmfores del vi i de

l'oli moltes inscripcions en hebreu». En el mateix poema, llibres de l'Antic Testament com el dels Salms i el Levític hi són citats com a font de paraules teòricament literals que, en realitat, no ho són:

perquè una mà sagrada va traçar al Llibre dels Salms: 'En el seu pacte la llavor persisteix —i els fills dels seus fills no esborraran la glòria de tota la Congregació—. I tan cert és això, com que el Diluvi cessà pel pacte amb el poble seu d'Israel' (paraules que jo escampe ara, quan acabe de llegir un fragment del Levític).

L'autora manipula les lletres sagrades, les reformula, se n'apropia, n'usa el to profètic per a refermar l'esperança en la llibertat promesa, una llibertat que només es pot construir sobre la sang: «La Desena Legió assetja el reducte, i abans de l'atac suprem un Sacerdot escriu amb la sang dels morts: "Per la llibertat de Sió"».

En el poema 14, és el Talmud, el codi jurídic jueu, que representa la codificació de tota la tradició oral de la Llei (la Torà), el llibre invocat per a conjurar «tota la demència malsana dels homes». Per damunt, però, de les «entumides lleis» que conté el codi, hi és «la paraula que denuncia o que lloa. Sempre la paraula i la veu del poeta al balanceig de tots els vents que circumden la gran Fossa de les Antilles». La missió explícita del subjecte poètic és desvetllar la consciència dels homes, del tu que el llig, que resta aliè a la importància del missatge, com en un altre món: «Però tu vius a una constel·lació diferent, on mai no brilla la Creu del Sud ni floreix la glicina».

Tot el poema 13 procedeix de la versió hebraica de la Bíblia usada oficialment entre els hebreus, ja que així és com acaba: «(Tot açò ho vam llegir a la Masorah del rabí Bar Anina)». Altres rastres de paraules perdudes, sobreescrites, hi apareixen també, al·ludides: «La nau i el palimpsest són els llibres apòcrifs del llac de Tiberíades» (poema 13). L'associació entre el concepte de palimpsest, document que ha estat utilitzat dues vegades, després d'ésser raspat el primer text per a escriure-n'hi un de nou, i el de llibres apòcrifs, els no reconeguts com a canònics on també s'inclou el matís de cosa falsa, fingida, no autèntica, és una pista còmplice per a interpretar el procés de reescriptura i manipulació que l'autora efectua amb tota la tradició cultural que l'ha precedida en el temps, a través d'al·lusions directes als noms i les paraules que l'han dissenyada i, sobretot, als textos sagrats que l'han inspirada.

Aquesta subversió intertextual no es limita, com hem vist fins ara, a la tradició jueva: d'un fragment desconegut del Rawd Al-Quirtas, un llibre sobre la història del Marroc, del segle XIV, el jo poètic afirma haver tret «fets i paraules» (poema 21), i en el mateix poema pretén citar l'Alcorà:

«El Profeta creu allò que el Senyor li ha manifestat» (*sura* II, 245). «Oh! Vosaltres que haveu arribat a creure en Déu i en el seu Apòstol, en el Llibre que va enviar al seu Apòstol. En els Llibres que Ell va revelar adés» (*sura* II, 135).

Les aleies al·ludides, però, no es corresponen a les que figuren en el llibre sagrat islàmic. L'aleia 135 de la *sura* II és, segons la traducció de Mikel d'Epalsa (*L'Alcorà* 2001: 62), la següent:

I diuen ells:	«Vosaltres sou molt ben guiats, sigueu jueus, sigueu cristians».
Digues [profeta]:	«De cap manera! Heu de seguir la religió d'Ibrahim [Abraham], la seva bona comunitat, Va ser <i>hanif</i> , la del Déu Únic, que mai l'associa a altres déus» ²

I el text de l'aleia 245 de la *sura* II és aquest:

El qui dona diners per la causa de Déu fa un bon préstec.
Déu li tornarà les quantitats molt augmentades.
Déu tanca la mà, però també l'obre, i n'exigeix també compensació.
Finalment a Ell tornareu!

(*L'Alcorà* 2001: 90).

Les falses aleies de Sánchez-Cutillas fan referència als llibres sagrats, a la iniciació en els misteris de les escriptures originades en la veu del Profeta, a qui gosa atribuir-li'n l'autoria en la mateixa estratègia d'apropiació i actualització revolucionària de textos anteriors que hem vist en el poema 25 i el 13, entre d'altres. L'autora manipula així la il·lusió referencial de l'origen de les paraules manllevades i subverteix el poder normativitzador i simbòlic del text sagrat, suplantant-lo intertextualment.

En tot aquest procés d'actualització i revaloració de la tradició judeocristiana, la mitologia egípcia i la grecollatina, es deixa sentir la influència del gran poeta que, alguns anys enrere, ja havia construït part de la seua obra poètica sobre aquest bagatge cultural: Salvador Espriu. Lluís Alpera ja ho nota en la introducció a l'obra poètica completa de l'autora: «Una harmonia així ens recorda el mestratge poètic de Salvador

2. Per a transcriure aquesta aleia i la següent, hem respectat la disposició tipogràfica del text tal com figura en l'original.

Esprui en obres com ara *La pell de brau* o *Setmana Santa*, que segurament Carmelina Sánchez Cutillas coneixia ben bé» (Alpera 1997: 24). En efecte, l'autora du a terme en el seu poemari una operació semblant a la que Josep Maria Castellet (1978: 90) atribueix al poeta de Sinera:

no es tracta de noms, citacions o *collages* més o menys al·lusius d'altres sistemes de referències culturals que poden ampliar el món propi del poeta, apuntalant-lo i enriquint-lo a través d'unes afinitats electives que es volen mostrar al lector, sinó d'una temptativa més ambiciosa: la d'inserir la pròpia obra en la constel·lació de les grans creacions de la humanitat, sobre la base d'integrar tot el passat cultural en el present, de contribuir constructivament a la prolongació del *continuum* històric, de crear una obra literària en cada una de les etapes de la qual batenguin les etapes posteriors i hi són presents les anteriors.

Així doncs, *Els jeroglífics* probablement s'inspira en l'ambició d'Esprui (en *La pell de brau*, per exemple, o en *Primera història d'Esther*) de vincular la pròpia obra amb tota la tradició literària i espiritual de la humanitat, però no solament això, sinó que comparteix també amb aquests poemaris el caràcter excepcional de què parla Castellet (1978: 92):

Hi ha un entroncament real —i aquesta és, al nostre entendre, la gran diferència entre la poesia d'Esprui i la de la majoria dels seus contemporanis— entre la seva obra i els llibres de l'antiguitat clàssica; aquest entroncament és voluntari i, d'una manera o altra, és exprés.

Aquesta estratègia d'integració i subversió de les tradicions esmentades es complementa, en el poemari de Sánchez-Cutillas, amb una altra: la configuració simbòlica nacional catalana, reiterada en poemes diversos. En el poema 10, l'himne de la rosa i el dragó «està escrit sobre el cor de l'albatros amb un coltell de foc». La llegenda de sant Jordi, mite nacional de gran poder identificador, està gravada sobre el cor de l'au que simbolitza el poeta. La veu dels que hi són fidels, les tropes de la Corona d'Aragó, apareix línies després: «Firam! Firam! Oh, Monsenyor Sant Jordi, llança d'argent, rosa i dragó!». En el poema 11 és el «Rei, Senyor dels almogàvers i de l'orgull dels barons rebels d'Aragó» l'invocat, en una clara al·lusió a l'expedició catalana a l'Orient, per una mar plena d'incertesa: «I ara, qui pagarà els nòlits, si fortuna de mar ens sorprèn?». Altres personatges històrics relacionats amb la nació catalana hi apareixen, també, com l'Infant (probablement Ferran de Mallorca), i la «Crònica rimada» que en narra les gestes (la de Ramon Muntaner).

CONCLUSIONS

Els jeroglífics i la pedra de Rosetta constitueix un exemple clar i excepcional de construcció dialògica, polifònica, heteroglòssica i intertextual en el panorama de la poesia valenciana dels setanta. L'estratègia dialògica, mitjançant la qual l'individu mira de salvar la distància entre la consciència pròpia i el món que l'envolta, es manifesta en la construcció del diàleg entre el jo i *l'altre*, entre identitats múltiples i canviants de ressons mítics. Les figures femenines lluiten i s'oposen a figures masculines representants de l'autoritat i la llei repressores, que sistemàticament deneguen l'accés als cercles dels iniciats al jo poètic que, com a revenja, les manipula i les subverteix. El resultat n'és un món de llenguatges simultanis que contribueixen al caràcter heteroglòssic de tot el poemari, on les veus del passat són invocades per a inspirar el present, per a contribuir a un renaixement que rescate del silenci i la foscor la identitat i la consciència de l'autora i la col·lectivitat que representa. Contra l'oblit, el poemari oposa el crit, el missatge que és possible rastrejar inscrit en les pedres i la memòria del temps, l'esperança en una nova era, en una raça inèdita que desafie l'hostilitat de l'entorn i desperte el poble de la letargia en què està sumit. Part del procés de subversió i revisió de l'autoritat és, també, l'estratègia intertextual de reapropiació revolucionària dels textos sagrats de les grans religions: Sánchez-Cutillas reescriu l'Alcorà i altres llibres inspirats en la paraula divina, fent-los propis, desafiant-los, usant-los per a construir el nou significat, el nou ordre de coses que anhela per al futur. Així, tal com fa Salvador Espriu en algunes de les seues obres, efectua una operació doble: inscriu la pròpia obra en la tradició espiritual i cultural de la humanitat i, alhora, en fa noves versions vàlides per al futur que encara està per construir. En aquest sentit, tenen un lloc privilegiat en el poemari les al·lusions a la simbologia catalanoaragonesa, font poderosa d'identitat.

Veus, noms, religions, cultures, llibres esculpits en pedra o en antics pergamins: totes aquestes interpel·lacions formen una xarxa intertextual que ancora el poemari en el passat, desafía el present hostil i aposta per un futur en què siga possible superar la desesperança i el desànim i construir una nova era.

M. ÀNGELS FRANCÉS DÍEZ
Universitat d'Alacant
angels.frances@ua.es

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALPERA, LL. (1997) «Introducció», dins C. Sánchez-Cutillas, *Obra poètica*, València, Generalitat Valenciana, pp. 9-36.
- BAKHTIN, M. (1984) *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- (1998) *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Austin, University of Texas Press.
- BAUER, D. M. (1988) *Feminist Dialogics: a theory of failed community*, Albany NY, State University of New York Press.
- BENGOECHEA, M. (1997) «Introducción», dins M. Bengoechea & R. Solà (eds.), *Intertextuality/Intertextualidad*, Alcalá, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 1-13.
- CASASSES, E. (2009) «Porpra i caretes per als germans», *El País*, 26 febrer, p. 8.
- CASTELLET, J. M. (1978) *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu*, Barcelona, Edicions 62.
- GARCIA GRAU, M. (2000) «La matèria de la dalla i el llamp», *Avui. Suplement Cultura*, 30 de novembre, p. 14.
- HERRMANN, Anne (1989) *The Dialogic and Difference: «Another Woman» in Virginia Woolf and Christa Wolf*, New York, Columbia University Press.
- HOLQUIST, M., ed. (1997) *Dialogism. Bakhtin and his World*, London, Routledge.
- KRISTEVA, Julia (1980) *Desire in Language: a semiotic approach to literature and art*, New York, Columbia University Press.
- L'Alcorà* (2001), Mikel d'Epalza (trad.), Barcelona, Proa.
- SÁNCHEZ-CUTILLAS, C. (1997) *Obra poètica*, València, Generalitat Valenciana.